Séquence 3 : Œuvre intégrale : *La Vie mode d'emploi* de Georges PEREC (1978)

Objet d'étude : le personnage de roman, du XVIIe siècle à nos jours.

Axes d'étude : Quels dispositifs Perec a-t-il conçus pour le système des personnages de son « romans » ? Comment les contraintes s'articulent-elles avec les formes romanesques ?

Lectures analytiques :

La numérotation est celle de l'édition du Livre de Poche, 2010.

1. chapitre XXVI, p. 152-154 : « Imaginons un homme… » jusqu'à la fin.

2. « le chapitre LI », p. 279-280 : « Il serait lui-même dans le tableau… » jusqu'à « …la machinerie de l'ascenseur. »

3. chapitre LXX, p. 400-401 : « Dans le cas particulier de Bartlebooth… » jusqu'à « …on ne voyait pas du tout ce qui venait les entourer. »

4. chapitre XXVIII, p. 164-165 : « Valène, parfois, avait l'impression… » jusqu'à « …Luigi Voudzoï. » (à l'exception du paragraphe central)

5. *incipit* du chapitre LXV, jusqu'à « …ses deux compagnons. »

Activités :

• Repérage dans le roman de références à Histoire de l'Art : Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 82,6 X 60, 1434, National Gallery, Londres. ; Antonello de MESSINE, *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail,* 45,7 X 36,2, 1475, National Gallery, Londres. ; Diego VELASQUEZ, *Les Ménines,* 318 X 276, 1656, Musée du Prado, Madrid.

• enquête sur les écritures à contraintes, et notamment l'Oulipo : http://www.sites.univ-rennes2.fr/crea/litterature-contraintes/

• Participation à un « Jeudi de l'Oulipo » pour certains élèves.

• autour de la question du romanesque : chaque élève a choisi une histoire enchâssée et un personnage. Prolongements grâce à un court extrait de Tiphaine SAMOYAULT, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999.

• L'étude s'est effectuée en partenariat avec le programme « Mon Œil » du BAL (Paris, XVIIIe arrdt.), autour de la question du dispositif, suivant quatre étapes :

1. « image publiée » : analyse d'œuvres d'Ange Leccia, Jeff Wall, Edouard Manet, Hans Holbein, Daniel Bruen, René Magritte, Lee Friedlander, Bill Viola, Allan Kaprow, Christo, Boris Achour, Banksy, Fontcuberta.
2. « image projetée » : analyse de quatre moyens métrages :
   Till Roeskens, *M. Tout le monde*, 2008
   Marc Isaacs, *The Lift,* 2001
   Jordi Colomer, *Dortoir*, 2002
   Bertille Bak, *Safeguard Emergency Light System*, 2010
3. « image exposée » : visite de l'exposition consacrée à Mark Lewis, *Above and Below*.
4. « image expérimentée » : rencontre (*à venir*)

Lecture analytique n°1 : Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*, chapitre XXVI.

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.

Bartlebooth, en d'autres termes, décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même.

Cette idée lui vint alors qu'il avait vingt ans. Ce fut d'abord une idée vague, une question qui se posait — *que faire ?* —, une réponse qui s'esquissait : *rien*. L'argent, le pouvoir, l'art, les femmes, n'intéressaient pas Bartlebooth. Ni la science, ni même le jeu. Tout au plus les cravates et les chevaux ou, si l'on préfère, imprécise mais palpitante sous ces illustrations futiles (encore que des milliers de personnes ordonnent efficacement leur vie autour de leurs cravates et un nombre bien plus grand encore autour de leurs chevaux du dimanche), une certaine idée de la perfection.

Elle se développa dans les mois, dans les années qui suivirent, s'articulant autour de trois principes directeurs :

Le premier fut d'ordre moral : il ne s'agirait pas d'un exploit, d'un record, ni d'un pic à gravir, ni d'un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque ; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un bout à l'autre et qui, en retour, gouvernerait dans tous ses détails la vie de celui qui s'y consacrerait.

Le second fut d'ordre logique : excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d'ordre esthétique : inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, au travers des transformations précises d'objets finis.

Ainsi s'organisa concrètement un programme que l'on peut énoncer succinctement ainsi :

Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s'initierait à l'art de l'aquarelle.

Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d'une aquarelle tous les quinze jours, cinq cents marines de même format (65 X 50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu'une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artiste spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces.

Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d'un puzzle tous les quinze jours. A mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient « retexturées » de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où — vingt ans auparavant — elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.

Lecture analytique n°2 : Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*, « LE CHAPITRE LI ».

Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats, des évêques ou des marchands ; non pas une place centrale, non pas une place privilégiée et significative à une intersection choisie, le long d'un axe particulier, selon telle ou telle perspective éclairante, dans le prolongement de tel regard lourd de sens à partir duquel toute une réinterprétation du tableau pourrait se construire, mais une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard, parce que l'idée en serait venue sans savoir pourquoi, comme si l'on ne désirait pas trop que cela se remarque, comme si ce ne devait être qu'une signature pour initiés, quelque chose comme une marque dont le commanditaire du tableau aurait tout juste toléré que le peintre signât son œuvre, quelque chose qui ne devrait être connu que de quelques-uns et aussitôt oublié : à peine le peintre mort, cela deviendrait une anecdote qui se transmettrait de génération en génération, d'ateliers en ateliers, une légende à laquelle personne ne croirait plus, jusqu'à ce que, un jour, on en redécouvre la preuve, grâce à des recoupements de fortune, ou en comparant le tableau avec des esquisses préparatoires retrouvées dans les greniers d'un musée, ou même d'une manière tout à fait fortuite, comme lorsque, lisant un livre, on tombe sur des phrases que l'on a déjà lues ailleurs : et peut-être alors se rendrait-on compte de ce qu'il y avait toujours eu d'un peu particulier dans ce petit personnage, pas seulement un soin plus grand apporté aux détails du visage, mais une plus grande neutralité, ou une certaine manière de pencher imperceptiblement la tête, quelque chose qui ressemblerait à de la compréhension, à une certaine douceur, à une joie peut-être teintée de nostalgie.

Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante, debout, à côté de son tableau, sa palette à la main, avec sa longue blouse grise toute tachée de peinture et son écharpe violette.

Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites.

Il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place : la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillassons, les chambres et les salons, les cuisines, les salles de bains, la loge de la concierge, le hall d'entrée avec sa romancière américaine interrogeant la liste des locataires, la boutique de Madame Marcia, les caves, la chaufferie, la machinerie de l'ascenseur.

Lecture analytique n°3 : Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi,* extrait du chapitre LXX.

Dans le cas particulier de Bartlebooth, le problème se compliquait du fait qu'il était l'auteur des aquarelles initiales. Il en avait soigneusement détruit les brouillons et les esquisses et n'avait évidemment pris ni photos ni notes, mais avant de les peindre il avait regardé ces paysages de bord de mer avec une attention suffisamment intense pour que vingt ans plus tard il lui suffise de lire sur les petites notes que Gaspard Winckler collait à l'intérieur de la boîte « Île de Skye, Écosse, mars 1936 » ou « Hammamet, Tunisie, février 1938 » pour que s'impose aussitôt le souvenir d'un marin en chandail jaune vif avec un tam o'shanter[1] sur la tête, ou la tache rouge et or de la robe d'une femme berbère lavant de la laine au bord de la mer ou un nuage lointain sur une colline, léger comme un oiseau : non pas le souvenir lui-même — car il était trop évident que ces souvenirs n'avaient existé que pour être aquarelles d'abord, et puzzles plus tard et de nouveau plus rien — mais souvenirs d'images, de traits de crayons, coups de gomme, touches de pinceaux.

Presque chaque fois Bartlebooth recherchait ces signes privilégiés. Mais il était illusoire de vouloir s'appuyer sur eux : parfois, Gaspard Winckler parvenait à les faire disparaître ; cette petite tache rouge et jaune, par exemple, il la morcelait en une multitude de pièces d'où le jaune et le rouge semblaient inexplicablement absents, noyés, fondus dans ces débordements minuscules, ces éclaboussements presque microscopiques, ces petites bavures de pinceaux et de chiffons que l'œil ne pouvait absolument pas percevoir quand on regardait le tableau dans son ensemble mais que ses coups de scie patients avaient réussi à mettre exagérément en valeur ; le plus souvent, d'une façon beaucoup plus perfide, comme s'il avait deviné que cette forme précise s'était incrustée dans la mémoire de Bartlebooth, il laissait tel quel, d'une seule pièce, ce nuage, cette silhouette, cette tache colorée qui, nets de tout pourtour, devenaient inutilisables, découpes uniformes, monochromes, dont on ne voyait pas du tout ce qui venait les entourer.

[1] Surnom du bonnet traditionnel écossais.

Lecture analytique n°4 : Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi,* extrait du chapitre XXVIII, « *Dans l'escalier*, 3 ».

Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées, s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants, meublant ses rêves, forçant ses souvenirs, l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison tout entière : Monsieur Marcia, Madame Moreau, Madame de Beaumont, Bartlebooth, Rorschash, Mademoiselle Crespi, Madame Albin, Smautf. Et lui, bien sûr, lui, Valène, le plus ancien locataire de l'immeuble. […]

Encore une fois alors se mettait à courir dans sa tête la triste ronde des déménageurs et des croque-morts, les agences et leurs clients, les plombiers, les électriciens, les peintres, les tapissiers, les carreleurs, les poseurs de moquettes : il se mettait à penser à la vie tranquille des choses, aux caisses de vaisselles pleines de copeaux, aux cartons de livres, à la dure lumière des ampoules nues se balançant au bout de leur fil, à la lente mise en place des meubles et des objets, à la lente accoutumance du corps à l'espace, toute cette somme d'événements minuscules, inexistants, irracontables — choisir un pied de lampe, une reproduction, un bibelot, placer entre deux portes un haut miroir rectangulaire, disposer devant une fenêtre un jardin japonais, tendre d'un tissu à fleurs les rayons d'une armoire — tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement, et que viendront bouleverser, de temps à autre, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d'un quotidien sans histoire : un jour la petite Marquiseaux s'enfuira avec le jeune Réol, un jour Madame Orlowska décidera de repartir, sans raisons apparentes, sans raisons véritables ; un jour Madame Altamont tirera un coup de revolver sur Monsieur Altamont et le sang se mettra à gicler sur les tomettes vernissées de leur salle à manger octogonale ; un jour la police viendra arrêter Joseph Nieto et trouvera dans sa chambre, dissimulé dans une des boules de cuivre du grand lit Empire, le célèbre diamant dérobé jadis au prince Luigi Voudzoï.

Lecture analytique n°5 :

Georges PEREC, ***La Vie mode d'emploi, incipit*** **du chapitre LXV.**

Au commencement des années cinquante, vécut dans l'appartement qu'acheta plus tard Madame Moreau, une Américaine énigmatique, que sa beauté, sa blondeur et le mystère qui l'entourait avaient fait surnommer la Lorelei[1]. Elle disait s'appeler Joy Slowburn et vivait apparemment seule dans cet immense espace sous la protection silencieuse d'un chauffeur-garde du corps répondant au nom de Carlos, un Philippin petit et râblé[2], toujours irréprochablement vêtu de blanc. On le rencontrait parfois chez des commerçants de luxe, faisant l'acquisition de fruits confits, de chocolats ou de sucreries. Elle, on ne la voyait jamais dans la rue. Ses volets étaient toujours fermés ; elle ne recevait pas de courrier et sa porte s'ouvrait seulement pour des traiteurs qui livraient des repas tout préparés ou des fleuristes qui, chaque matin, apportaient des monceaux de lys, d'arums[3] et de tubéreuses[4].

Joy Slowburn ne sortait qu'à la nuit tombée, conduite par Carlos dans une longue Pontiac[5] noire. Les gens de l'immeuble la regardaient passer, éblouissante, dans une robe du soir en faille[6] de soie blanche à longue traîne qui laissait son dos presque nu, une étole[7] de vison sur le bras, avec un grand éventail de plumes noires et des cheveux d'une blondeur sans égale, torsadés d'une façon savante, coiffés d'un diadème rehaussé de diamants ; et devant son visage long d'un ovale parfait, ses yeux minces et presque cruels, sa bouche presque exsangue[8] (alors que la mode était aux lèvres très rouges), les voisins ressentaient une fascination dont ils n'auraient su dire si elle était délicieuse ou effrayante.

Les histoires les plus fantastiques couraient sur son compte. On disait qu'elle donnait certaines nuits des réceptions fastueuses et muettes, que des hommes venaient la voir furtivement, peu avant minuit, portant maladroitement des sacs volumineux ; on racontait qu'une troisième personne, invisible, habitait elle aussi l'appartement mais n'avait pas le droit d'en sortir ni de se montrer, et que des bruits fantomatiques et abominables montaient parfois par les conduits de cheminée, faisant se dresser dans leurs lits les enfants épouvantés.

Un matin d'avril mille neuf cent cinquante-quatre, on apprit que la Lorelei et le Philippin avaient été assassinés dans la nuit. Le meurtrier s'était livré à la police : c'était le mari de la jeune femme, ce troisième locataire dont certains avaient soupçonné l'existence sans l'avoir jamais vu. Il s'appelait Blunt Stanley et les révélations qu'il fit permirent d'élucider les étranges comportements de la Lorelei et de ses deux compagnons.

---

[1] Dans la mythologie germanique, la Loreley est une sirène ou une sorcière douée de pouvoirs enchanteurs et maléfiques.
[2] Carré, trapu et vigoureux.
[3] Plante de la famille des Aracées, dont les fleurs groupées en épi sont enfermées dans une spathe en forme de cornet.
[4] Plante des régions chaudes caractérisée par une très haute tige, des feuilles lancéolées, des fleurs blanches et d'une senteur capiteuse, cultivée pour l'ornementation et la parfumerie.
[5] Voiture américaine élégante et sportive.
[6] Étoffe à gros grains formant des côtes.
[7] Longue écharpe de fourrure couvrant les épaules.
[8] Qui est très pâle, qui semble avoir peu de sang.